F. XC

Sadismo y sensibilidad en Cornelia Bororquia o la Víctima de la Inquisición

Russell P. Sebold
University of Pennsylvania

ACTAS DEL I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE NOVELA DEL SIGLO XVIII
Almería, 28-30 de noviembre de 1996

R. 12195

Sadismo y sensibilidad en *Cornelia Bororquia o la Víctima de la Inquisición*

Russell P. Sebold
University of Pennsylvania

INSTITUTO FEIJOO DEL S. XVIII · OVIEDO ·

Entre los dos conceptos que he nombrado al comienzo de mi título se da una oposición con la que se explican, ora los modelos y el mensaje moral, ora el arte narrativo de la novela *Cornelia Bororquia o la víctima de la Inquisición* (1801), de Luis Gutiérrez (1771-1809). El título de esta narración varía de una edición a otra, pero por la inclusión del tema sádico en nuestro enfoque me ha parecido sugerente utilizar la forma más larga del epígrafe con su mención de la Inquisición. Para la preparación de este trabajo he utilizado la edición de Gérard Dufour, que es excelente[1]; y así no es en absoluto por una falta de satisfacción con este texto por lo que voy a empezar con una reflexión sobre las ediciones de *Cornelia Bororquia*. Al contrario, espero ilustrar en esta forma uno de los motivos del placer de carácter prohibido que brinda la lectura de esta obra. Es una reflexión en parte autobiográfica.

Desde 1952 —son cuarenta y cuatro años—, mi actividad principal durante todas mis estancias en Madrid y Barcelona es una concentrada cacería de libros antiguos. No pierdo el tiempo en las bibliotecas; prefiero llevar los especímenes raros a casa. Antes que existiera un directorio impreso de librerías anticuarias, yo tenía el mío hecho a máquina que, junto con un plano guía de la ciudad, llevaba en la mano al salir en esas expediciones. Como resultado, tengo numerosas primeras ediciones de obras literarias españolas de los siglos XVIII y XIX, algunas muy raras segundas y terceras ediciones y algún ejemplar único. Es frecuente que los colegas tanto europeos como americanos me consulten sobre libros raros neoclásicos y románticos. Una fotocopia de mi ejemplar de la edición príncipe de las *Poesías* (1785) de Meléndez Valdés sirvió para la preparación de la edición de las *Obras en verso* de Batilo, de John Polt y Georges Demerson; y una fotocopia de mi ejemplar —único conocido— de la príncipe de *La Eumenia* (1805) de Zavala y Zamora fue la base de la reciente de

1 [Luis Gutiérrez], *Cornelia Bororquia o la víctima de la Inquisición*, ed. de Gérard Dufour, Literatura y Crítica, 7, Alicante, Instituto Juan Gil-Albert, 1987. Se indicarán entre paréntesis en mi texto las páginas correspondientes a citas de esta edición. Existe otra edición posterior menos fidedigna, cuyo editor ni había consultado la de Dufour: Luis Gutiérrez, *Cornelia Bororquia*, ed. de Juan Ignacio Ferreras, La Nave de los Locos, 1, Madrid, Ediciones Vosa, 1994.

Guillermo Carnero. De muchas de las rarísimas obras que poseo no se estampó sino una sola edición; y en cambio, *Cornelia Bororquia* tuvo veinticinco ediciones en lengua española entre 1801 y 1881, así como una en francés, cuatro en portugués y una en alemán; pero, *pero* digo e insisto, en más de cuarenta años de rigurosos registros de librerías nunca he visto a la venta ni un solo ejemplar de una sola edición de todas aquéllas.

Por la bibliografía de Reginald Brown[2] y otros trabajos históricos, sabía de la existencia de *Cornelia Bororquia*, y buscaba la novela con esa febril expectación que conoce todo aficionado a estremecientes relatos de horrorosos y sangrientos crímenes; por lo cual también puede calcularse la profundidad de mi agradecimiento a Dufour por haberme hecho posible satisfacer al fin mi apetito de crueldad y crúor. Antes de 1987, la única vislumbre que se me concedió fue la compra en una librería barcelonesa de una obrita de dieciséis páginas, de Barcelona, 1869, en octavas agudas, titulada *La víctima de la Inquisición o sea historia de la desgraciada Cornelia Bororquia*, que sí es un pequeño descubrimiento, porque es diferente del poema semejante, también en octavas agudas, *Canción nueva de Cornelia Bororquia o la víctima de la Inquisición*, también de Barcelona pero sin fecha, que Dufour publica en su apéndice III (págs. 209-214). Mas de la misma novela repito que nunca vi ni he visto todavía ninguna edición antigua. Y a lo que voy es a la formulación de este interrogante: ¿Cómo se explica una ausencia tan absoluta ante los esfuerzos de un pesquisidor tan persistente?

Por circunstancias puramente físicas se pierden muchos ejemplares de toda edición de hace más de cien años, a lo cual es menester añadir el hecho de que diez de las veinticinco ediciones antiguas de *Cornelia Bororquia* se imprimieron fuera de España, destinadas no solamente a la Península, sino a Hispanoamérica y a lectores extranjeros del español. Debieron, por tanto, de quedarse fuera de España numerosos ejemplares de esas diez ediciones; pero, por muy plausibles que sean tales explicaciones, quedan quince ediciones antiguas españolas de *Cornelia Bororquia*, y en las librerías anticuarias yo he visto repetidamente ejemplares de otras obras antiguas que tuvieron una sola edición. Tal es el caso, por ejemplo, de las *Aventuras de Juan Luis* (1781) de Rejón de Silva o de las *Poesías y escritos literarios y filosóficos* (1852) del poeta suicida catalán Juan Antonio Pagés. Entonces, ¿por qué —vuelvo a preguntar— hay una ausencia tan notable de ejemplares de ediciones antiguas de *Cornelia Bororquia*? Porque aun reconociendo la posibilidad de que alguno de los lectores de este trabajo haya podido comprar tal ejemplar, el hecho de que la obra se burlara de una búsqueda tan fervorosa durante tantos decenios es claro indicio de que han salido al mercado muy pocos, poquísimos, ejemplares de las ediciones antiguas de *Cornelia Bororquia*. ¿Por qué?, vuelvo a preguntar

En 1804 el Santo Oficio prohibió *Cornelia Bororquia*, incluso para los que tenían licencia, por lo que estaba destinado a ser un libro cuya reputación de satánico le precedería en todas sus ediciones, y así era un volumen que no pocas amas de casa muy católicas y algún ortodoxo y severo *paterfamilias* quemarían o tirarían a la basura. Mas hay otro sector del público para el cual la prohibición representa el aliciente más seductor que puede ostentar un libro, y estos lectores debieron de envolver sus ejemplares de *Cornelia Bororquia* en

2 Reginald F. Brown, *La novela española 1700-1850*, Madrid, Dirección General de Archivos y Bibliotecas, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación Nacional, 1953; en cuyo índice hay que buscar las ediciones de *Cornelia Bororquia* bajo el nombre de Fermín Araujo, debido a una teoría ahora rechazada sobre la autoría de la novela.

papel de seda y guardarlos en el arca más segura de la casa; y al pasarlos a sus hijos debieron de insistirles que se trataba de una de las rarezas o tesoros del haber familiar y que de ningún modo había que separarse de ese pequeño libro. Pues para tales lectores era uno de esos deleites que se disfrutan teniendo conciencia de la censurable singularidad del acto de disfrutarlos. Leída en la edición de Dufour, en 1987, la novela todavía poseía para mí el carácter de una de esas golosinas un tanto indecorosas que devoras en el acto antes que te la arranquen de las manos.

Desde luego, el trinitario renegado Luis Gutiérrez, que escribió *Cornelia Bororquia*, diseñó su novela para que recordara el siniestro atractivo de esos deleites sádico-eróticos que estaban de moda en la literatura europea de aquel tiempo. Y con este enlace volvemos a los dos temas anunciados en el primer período de este trabajo: 1) modelos literarios y mensaje moral de *Cornelia Bororquia*; 2) su arte literario. Dos modelos indispensables y muy sugerentes, aun por sus fechas de publicación —quien era librepensador, vivía en Francia y frecuentaba los medios editoriales, periodísticos y publicitarios, como Gutiérrez, tenía que estar al corriente de las novedades literarias—; digo, que dos modelos muy sugerentes, aun por sus fechas de primera edición, son la novela gótica inglesa *The Monk*, o sea *El monje* (1796), de Matthew Gregory Lewis y una pareja de novelas entrelazadas del marqués de Sade, *Justine ou les malheurs de la vertu* (1791), *Juliette ou les prospérités du vice* (1796) y la forma definitiva de ambas reunidas *La nouvelle Justine ou les malheurs de la vertu, suivie de l'histoire de Juliette, sa sœur* (1797). Queda muy clara la utilidad de tales modelos para quien deseaba develar la podre moral, la injusticia y la inhumanidad de la Santa Iglesia Católica Romana y la Inquisición hacia los inocentes y crédulos fieles; pues en *Cornelia Bororquia*, la mujer inocente, objeto de la violenta lujuria de un alto prelado a quien había admirado como dechado de la virtud, es el símbolo de la sociedad cristiana, oprimida por la jerarquía eclesiástica y su arma penal y policial, el Santo Oficio. En su *Idée sur les romans* (1800), el marqués de Sade observa que *El monje* de Lewis y todo su género «venía a ser el fruto inevitable de las sacudidas revolucionarias de las que se resentía la Europa entera»[3]

Semejante análisis tiene su confirmación en el hecho de que el otro género literario en el que Gutiérrez busca una sana réplica al grupo de obras que le proporcionan su símbolo de la inmoralidad social de la clerecía, son las comedias lacrimosas, cuyo cometido era precisamente instituir el respeto a la virtud natural en la sociedad europea, reemplazando las lágrimas del sufrimiento con las de la alegría, o bien las de la admiración que se derraman ante acciones naturales de valor ético individual y colectivo. Tal nexo de símbolos de la revolución y redención puramente seculares se sostiene sobre el sangriento suceso con que se inicia el desenlace de *Cornelia Bororquia*. En *El monje*, de Lewis, Antonia, la víctima principal de la lascivia del satánico monje Ambrosio, es llevada por éste a una cripta sepulcral, violada y apuñalada[4]. Mas en *Cornelia Bororquia*, la figura titular evita ser estuprada por el Arzobispo de Sevilla clavándole en el pecho a tan hipócrita como elevado jerarca el cuchillo para cortar el pan (pág. 138). La inversión de la acción de la novela inglesa: una

3 Marquis de Sade, *Idée sur les romans*, ed. de Jean Glastier, Bordeaux, Ducros, 1970, pág. 52. Este ensayo se publicó originalmente como prólogo a una colección de novelas de Sade: *Les Crimes de l'Amour, ou le Délire des passions*. Nouvelles historiques et tragiques, précédées d'une *Idée sur les romans*, París, Massé, An VIII (1800), dos ediciones, ya en cuatro, ya en ocho volúmenes.

4 Matthew G. Lewis, *The Monk*, ed. de Louis F. Peck y John Berryman, Evergreen, E-163, Nueva York, Grove Press, 1959, págs. 365-375.

indefensa doncella administra justicia privando de la existencia, no a un mero monje, sino al más pudiente potentado de la Iglesia de Andalucía, significa sin duda, a nivel alegórico, la esperanza de una sublevación del pueblo sufrido, después de seculares tormentos por el Santo Oficio, con el consentimiento del alto clero.

Semillas de la revolución; y no debe olvidarse que Luis Gutiérrez, harto de la vida monástica, huyó de su convento de Valladolid a Francia en 1799 ó 1800, uno o dos años antes de publicar su novela en el país vecino, y allí en esos momentos todavía se vivía la Revolución por antonomasia. Luis Gutiérrez ejerció de periodista en Francia *(Gaceta de Bayona)*, y es evidente el valor propagandístico liberal de todo lo que venimos exponiendo. Pero tendían a ser conservadores incluso esos lectores españoles que odiaban al Santo Oficio, y para que leyesen con aprobación un libro de contrabando, impreso en Francia (como las tres primeras ediciones de *Cornelia Bororquia*), había que hablarles en alegoría para que ellos mismos fuesen poco a poco aplicando la moraleja a las diversas facetas de la vida que conocían a primera mano. Porque, en fin, el sentido de la referida alegoría puede resumirse en la forma siguiente: No es peor violar a una muchacha indefensa que privar a los fieles de la libertad del culto, de la libertad de la lectura, de la libertad de la expresión oral, de la libertad del estudio científico, de la libertad de la autodeterminación política, de la libertad sexual, de la libertad del aborto, etc., y la Iglesia y la Inquisición eran culpables de todas estas privaciones, Pero es ya menester decir algo más concreto sobre las relaciones entre *Cornelia Bororquia o la víctima de la Inquisición* y sus antecedentes literarios.

En carta del 9 de marzo, dirigida a su padre, el Gobernador de Valencia, la prisionera inquisitorial Cornelia se queja de la conducta del Arzobispo durante sus frecuentes visitas al calabozo donde ella está encerrada —no hay que olvidar que so capa de virtuoso hombre de Dios ese prelado había sido gran amigo del padre de la doncella—, y ella destaca especialmente las «caricias» del Arzobispo, sus «violencias», «su maldad, su grosería, su barbarie, sus modales indecentes, sus ojos llenos de fuego indigno, su semblante halagüeño en apariencia y pálido y colérico en realidad, su postura indecorosa y liviana; todo, todo hubiera extinguido aun en la mayor prostituta la más leve chispa de los placeres del amor» (págs. 71-72). Dos observaciones: no sorprendería en absoluto hallar este período en *Juliette, ou les prospérités du vice*, en la que el libertinaje de cardenales y arzobispos con prostitutas lleva a violentas peleas. La otra observación es que la valiente víctima Cornelia no es una de esas señoritas etéreas e imposiblemente virtuosas de la novela sentimental de la Ilustración; es una joven real, sabe lo que es una postura liviana, y por lo menos a nivel teórico, conoce el mundo de la prostitución y lo que puede atraer o repeler a tales féminas. El Arzobispo es —vuelve a resumir Cornelia— un ser de «brutal apetito» y un «monstruo, más digno de habitar en los áridos desiertos de la Arabia» *(ibídem)*.

Veamos ahora, en *El monje*, de Lewis, uno de varios posibles modelos de las posturas livianas del Arzobispo español (recuérdese que la acción de la mencionada novela gótica inglesa tiene lugar en España); luego cotejaremos dos acusaciones. El monje Ambrosio ha entrado sigilosamente en el dormitorio de Antonia, hija de la viuda Elvira, a quien fingía socorrer y consolar, y contempla la deliciosa forma de la virgen dormida. «Quedóse algunos momentos devorando esos encantos con los ojos, los cuales muy pronto habían de someterse a sus pasiones mal reguladas. La boca, medio abierta, parecía solicitar un beso; él se inclinó sobre ella; unió sus labios a los de ella, y con rapto inhaló la fragancia de su aliento. Este momentáneo placer incrementó su anhelo de otros más grandes. Su apetito subió a ese nivel frenético por el que se agitan los brutos. Se resolvió a no dilatar ni un instante más el logro

de su deseo, y apresuradamente procedió a arrancarse esas prendas que impedían la gratificación de su lujuria» (*The Monk*, págs. 294-295). Todo ello tiene sus claros ecos en los siguientes términos del pasaje de Gutiérrez que cité antes: *caricias, violencias, modales indecentes, ojos llenos de fuego indigno, postura indecorosa y liviana, brutal apetito.*

No menos sugerente resulta la comparación de la acusación de la viuda Elvira al monje hipócrita Ambrosio, en *El monje*, con la autoacusación del Arzobispo de Sevilla, herido por Cornelia y moribundo ya, en la novela de Gutiérrez. La madre de Antonia sorprende a Ambrosio en su primer intento de violar a la indefensa virgen, y le reconviene acerbamente: «No es un sueño —gritó—. Es realmente Ambrosio a quien tengo delante. Es el hombre a quien Madrid estima como santo, y yo le encuentro a hora tan avanzada al lado del lecho de mi infeliz niña. ¡*Monstruo* de hipocresía! Yo ya sospechaba tus miras, pero me abstuve de acusarte por compasión a la debilidad humana. Ahora el silencio sería criminal. Toda la ciudad sabrá tu incontinencia. Yo te desenmascaré, traidor, y convenceré a la Iglesia de que protege a una víbora en su seno» (*The Monk*, pág. 295; la cursiva es mía). Salvada la diferencia entre los escenarios de los dos intentos de seducción, el dormitorio propio, el calabozo inquisitorial, son semejantes los términos de la autoacusación del prelado expirante a los del severo reproche de la madre de Antonia al santurrón madrileño. El Arzobispo, arrodillado a los pies de Cornelia, dirige sus tristes y trémulas palabra a ésta:

> Yo os he sacado, pobre inocente, de la casa paterna; yo he causado la muerte de vuestro padre; yo os he hecho gemir injustamente en este lóbrego calabozo... yo he sido un *monstruo* de crueldad, de libertinaje y de ingratitud, que no merezco... ¡Ah! Sí, ahora que no hay remedio, es cuando conozco sobradamente mis maldades. ¿Y a quién debo echar la culpa de ellas? ¿Quién me ha hecho cometer tantos crímenes? ¡Gran Dios! ¿Es posible que el hombre formado por tu misma mano sea tan frágil? Cuando compareciere al juicio de la majestad terrible, tú, joven infortunada, tú estarás allí para condenarme. Tú dirás al tremendo juez que eras dichosa hasta que yo te vi, que eras pura y sin mancha hasta que yo tuve la desgracia de solicitarte. (págs. 139-140; la cursiva es mía)

Notemos en particular, en las dos acusaciones, el sustantivo *monstruo:* uno de los lascivos hombres de Dios es «monstruo de hipocresía», y el otro es «monstruo de crueldad, de libertinaje y de ingratitud». El mismo término se le aplica a Cipriano Vargas, hermano fratricida, por llamarlo así, del novio de Cornelia, Bartolomé. Pues él es inquisidor, y en lugar de acudir al socorro de su hermano contribuye a que sea más amenazante la persecución inquisitorial del novio Bartolomé Vargas, hombre ilustrado y lector de libros ingleses. Las líneas siguientes se toman de una carta que el desilusionado Bartolomé dirige a su inflexible hermano, donde se refiere a la vez a la triste suerte de otro lector de libros extranjeros: «...la lectura de un libro os basta sobradamente para arrancar a un padre del seno de su familia. [...] Y tú, hijo de un padre humano y honrado, tú también lava las manos en mi sangre, enajénate, deshazte, depón todas tus amables calidades, y transformado en un *monstruo* semejante a tus compañeros, ármate de puñales y cuchillos para asesinar a tus semejantes, que yo antes consentiré en ser homicida de mí mismo, que de entregarme a vuestras negras y asquerosas manos» (págs. 116-117; la cursiva es mía). Nótese la alusión al suicidio, tema frecuente en ese tiempo. Mas deseaba señalar que el vocablo *monstruo* referido a Cipriano reaparece en la descripción de sus colegas de la Inquisición, esos otros señores de «negras y asquerosas manos» que presidieron el auto de fe de Cornelia: «En la plaza había un magnífico tablado donde estaban sentados con la mayor pompa y majestad los horribles *monstruos* de la Inquisición» (pág. 175; la cursiva es mía).

Monstruo es, en esta novela, sinónimo no solamente de hipócrita, sino también de ultramontano, como se desprende de la ya citada alusión a la censura de libros extranjeros, así como de los numerosos y muy interesantes pasajes en los que se ventilan los conceptos más avanzados de la Ilustración, pero que no es hoy mi propósito estudiar. Curiosamente, la voz *monstruo* deviene a la par un lazo de unión entre los principales modelos dieciochescos de *Cornelia Bororquia*, la novela erótica y la comedia lacrimosa, y por tanto es un doble símbolo de la modernidad literaria de la novela para su época, así como una nueva muestra del «carácter deliberadamente extemporáneo» del ambiente de la obra que señala Dufour (pág. 43); pues con la presencia en sus páginas de anacronismos como los ya aludidos, pocos lectores se acordarán de que los personajes supuestamente se mueven en la España de Felipe II o Felipe III. Pero, antes de hablar del influjo de la comedia lacrimosa, queda por mencionar otro detalle significativo con el que se remata la feroz sátira anticlerical.

Ya he mencionado que en *Juliette, ou les prospérités du vice*, del marqués de Sade, los cardenales participan en las orgías de las prostitutas romanas. Por insinuación, Luis Gutiérrez va más allá que Sade; le lleva a ello su deseo de presentar a toda la jerarquía de la Iglesia romana como contaminada desde arriba para abajo. Pedro Valiente, sirviente desleal del Gobernador de Valencia, explica en carta a otro sirviente, antiguo compañero de trabajo, cómo se sacó a Cornelia de la casa de su padre: «El señor cura de la parroquia me había ofrecido todo cuanto yo quisiera, con tal que se la llevara una noche a su casa, enseñándome la dispensa que el señor Arzobispo había alcanzado de Su Santidad para lo consabido» (pág. 95). Cura, Arzobispo, Papa; toda la pirámide de la sagrada autoridad católica funciona como cuerpo de alcahuetes para promover los planes de seducción de uno de su gremio; cosa peor infinitamente que el secreto a voces de los amores de algún pontífice romano del Renacimiento. Este viejo libro contiene pormenores altamente provocativos; y es de extrañar que no sea más conocido de los lectores generales.

Es hora ya de hablar de la otra fuente de *Cornelia Bororquia*, la comedia lacrimosa. Empecemos tomando nota de que también aparece en estas obras la voz *monstruo*, pero como el protagonista del género lacrimoso es habitualmente un buen salvaje a lo Rousseau (verbigracia, Torcuato en *El delincuente honrado*, Amato en *El precipitado*), la voz *monstruo* tiene otro sentido muy diferente. Semejante héroe es moralmente perfecto, y aunque tiene una mácula, ni ese lunar con que sólo se realza su belleza moral representa una transgresión intencionalmente cometida, pues es un crimen al que le llevó la sociedad corrompida: por ejemplo, la muerte del marqués de Montilla a manos de Torcuato en la obra de Jovellanos. Pero como estas figuras son sensibles y representan la conciencia moral de la perfecta sociedad ilustrada, se autocensuran por el acto que sólo físicamente han cometido; y por el contraste la palabra que se aplican en tales censuras no hace más que recordarnos su admirable virtud. Se lamenta así el desgraciado Torcuato ante su tierna esposa Laura, a cuyo primer marido él no pudo evitar matar: «Soy un *monstruo*, que está envenenando tu corazón y llenándole de amargura»[5].

Esta acepción irónica de *monstruo* también se acusa en *Cornelia Bororquia*, y he aquí una de varias manifestaciones de su tendencia poligenérica o agenérica, rasgo por otra parte normal en todos los géneros en las épocas románticas. El Gobernador de Valencia, noble

5 Gaspar Melchor de Jovellanos, *El delincuente honrado*, en *Escritos literarios*, ed. de José Miguel Caso González, Clásicos Castellanos, serie nueva, 7, Madrid, Espasa Calpe, 1987, pág. 388. La cursiva es mía.

anciano y dechado de virtudes dignas de la admiración de los filósofos ilustrados, se ve traicionado por su falso amigo el Arzobispo y por la sociedad; su amigo Meneses, hombre de acción, de inclinación filosófica —*hombre de bien*, por decirlo con el término de Cadalso— defiende el honor del padre de Cornelia desafiando a Bartolomé Vargas, a quien falsamente se considera como el raptor de la prisionera de la Inquisición. Meneses cree haber matado a Vargas, otro *hombre de bien*, y la reacción del Gobernador ante todo ello recuerda el parlamento de Torcuato que acabamos de examinar, pues se caracteriza por una retórica que es de comedia lacrimosa. «Privado de mi hija, infamado, viudo, solo, triste, abandonado, sin socorro alguno —se lamenta—, asesino del hombre más virtuoso que existe sobre la haz de la tierra [Vargas], causador, amigo Meneses, de tus males, de tu afrenta y de tus continuos tormentos, yo soy un *monstruo* mucho más feroz que el raptor de mi hija. ¡Ay de mí!» (pág. 82). Las palabras del Gobernador («viudo, solo, triste, abandonado, sin socorro alguno») recuerdan a la vez otro parlamento de Torcuato: «Sin patria, sin familia, prófugo y desconocido sobre la tierra, ¿dónde hallaré refugio contra la adversidad?» (*Delincuente*, pág. 376). Si tal goce masoquista en la orfandad parece tener un eco normal para aquel tiempo, es porque la misma sensibilidad se manifestaba en la novela, en el teatro y en la poesía lírica; recuérdese el célebre verso de Meléndez Valdés, de 1777: «huérfano, joven, solo y desvalido»

En la comedia lacrimosa y la novela sentimental de fines del setecientos, así como en las formas románticas decimonónicas derivadas de ellas, los personajes virtuosos son buenos salvajes porque han gozado de lo que Rousseau llamaba la *educación negativa*. Lo mejor era que el niño pasara sus doce primeros años en el seno de la naturaleza, en una aldea sencilla tal vez, y había que educarle no educándole, pues los torcidos conceptos de la pedagogía tradicional sólo podían llevar a su corrupción. Se le hacía observar que las bestias aprendían por la experiencia de sus sentidos corporales y que las bestias entre sí observaban una moralidad más noble que la de los hombres. En fin, «au village», se preparaba a «un sauvage fait pour habiter les villes»[7]. A Torcuato, en la comedia lacrimosa de Jovellanos, se le cría en un pequeño pueblo de la provincia de Salamanca; en la novela *Eusebio* de Montengón, el niño español de ese nombre recibe la educación sencilla que los cuáqueros dan a sus hijos en la naturaleza; en *Don Álvaro o la fuerza del sino*, obra derivada de *El delincuente honrado*, según he demostrado[8], el buen mestizo resume así su educación: «y fue mi escuela el desierto. / Entre bárbaros crecí»; educación que su enemigo Alfonso le recuerda con otra intención: «Tú entre los indios creciste, / como fiera te educaste»[9]. En *El doncel de don Enrique el Doliente*, de Larra, Macías señala así la moralidad superior de las

6 Juan Meléndez Valdés, *Obras en verso*, ed. de Juan H. R. Polt y Jorge Demerson, Colección de Autores Españoles del Siglo XVIII, 28-1 y II, Oviedo, Cátedra Feijoo, 1983, t. II, pág. 667.

7 Jean-Jacques Rousseau, *Émile ou de l'éducation*, ed. de François et Pierre Richard, París, Garnier, 1957, págs. 85, 240.

8 Russell P. Sebold, «Jovellanos, dramaturgo romántico», *Anales de Literatura Española* (Universidad de Alicante), núm. 4 (1985), págs. 415-437; Russell P. Sebold, «Jovellanos, dramaturgo romántico», *Ilustración y neoclasicismo. Primer suplemento*, ed. David T. Gies y Russell P. Sebold, Barcelona, Editorial Crítica, 1992, págs. 180-189; Russell P. Sebold, «Gaspar Melchor de Jovellanos y el drama romántico», *Historia de la literatura española. Siglo XVIII* (II), coordinador Guillermo Carnero, Madrid, Espasa Calpe, 1995, t. 7, págs. 823-836.

9 Ángel de Saavedra, duque de Rivas, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, ed. de Alberto Blecua, Autores Hispánicos, 158, Barcelona, Editorial Planeta, 1988, págs. 54, 107.

bestias en la naturaleza: «Una cueva nos cederán los bosques. [...] El león allí no contará a la leona, con maligna sonrisa, que Macías ama a Elvira. Las fieras se aman también, y no se cuidan como el hombre del amor de su vecino»[10]. Ahora bien: esta virtud primitiva rousseauniana del desierto, del bosque, está aludida en *Cornelia Bororquia* mediante el uso del sustantivo *bestia*, casi siempre en el sintagma *bestias feroces*.

Bastarán dos ejemplos de este símbolo, antes de proceder a los aspectos más propiamente literarios del entronque de *Cornelia Bororquia* con el nuevo teatro lacrimoso y el clásico trágico. En la carta en la que Cornelia habla de las livianas caricias del Arzobispo, dice que aborrece «al que no es acreedor ni aun a ser siquiera amado de las *bestias feroces*» (pág. 72; la cursiva es mía), donde estos brutos, por ser encarnaciones de la naturaleza incorrupta representan una postura moral muy superior a la del reverendo prelado de Sevilla. Es lógico que dos personas unidas por la virtud natural y el amor se expresen de igual modo; y así en la reacción de Bartolomé Vargas, cuando se entera de que Cornelia es prisionera en los calabozos de la Inquisición, se oye un nuevo eco del papel de las bestias en el proceso educativo rousseauniano. «¡Pobre niña! —decía [Bartolomé]—; más valiera que hubiera caído en las garras de las *bestias feroces*, que no en poder de esta canalla» (pág. 90; la cursiva es mía). Dentro de un momento quedará clara la ilación entre la moralidad de estas nobles bestias y el primer rasgo teatral que voy a analizar en *Cornelia Bororquia*. Pero, primero, ¿cuáles son los elementos estructurales del teatro y la novela epistolar que pueden haber llevado a su enlazamiento?

Tanto en uno de estos géneros como en el otro, se nos informa sobre el mundo físico, las calles, las habitaciones, los muebles, los gestos, a través de acotaciones inmersas en lo que los personajes dicen o escriben. No suelen encontrarse en la obra teatral o la novela epistolar las largas descripciones detallistas que caracterizan a la novela de narrador omnisciente. Al mismo tiempo las cartas contenidas en una novela epistolar son como los parlamentos de personajes teatrales, y entre las misivas de un personaje y las de otro poco a poco se va formando un diálogo. Recordemos que en el setecientos se llamaba *literatura conversable* a las cartas. Las epístolas de una novela epistolar varían asimismo de extensión como los parlamentos de una comedia o tragedia, según el tema, y según el ocio o la emoción del personaje. O bien, pensando en la conocida forma dieciochesca del melólogo o escena trágica unipersonal, podría decirse que la novela epistolar es una obra dramática compuesta de numerosas escenas unipersonales. Las cambiantes fronteras típicas de todos los géneros durante la época de la que hablamos, así como en la gran época del romanticismo decimonónico, se reflejan por seis palabras del personaje Simón en *El delincuente honrado* (1773), de Jovellanos, las cuales yo he citado numerosas veces con diferentes intenciones, pues están preñadas de sentido: «Señores, cuanto pasa parece una novela» (ed. cit., pág. 454). Pero subráyese que no es una novela en la que habla este personaje, sino una obra teatral, y concretamente una comedia lacrimosa.

Ahora bien: lo lacrimoso de la comedia lacrimosa, lacrimógenea, plañidera, sentimental, pues tiene todos estos nombres y más, viene justamente de la facilidad del llanto en quienes poseen una bondad moral y una capacidad para la compasión tan naturales como las del buen salvaje y las bestias feroces; y así son los personajes de *Cornelia Bororquia*, lo mismo que los de *El delincuente honrado*. La mejor declaración del punto central de la poé-

10 Mariano José de Larra, *El doncel de don Enrique el Doliente*, ed. de José Luis Varela, Letras Hispánicas, 76, Madrid, Cátedra, 1978, pág. 296.

tica del género lacrimoso son estas palabras de Torcuato en *El delincuente honrado:* «Si las lágrimas son efecto de la sensibilidad del corazón, ¡desdichado de aquel que no es capaz de derramarlas!» (*ed. cit.*, pág. 360). Mas en la novela *Cornelia Bororquia*, Bartolomé se propone emular a Torcuato explicando así el mismo punto de poética: «¡Oh, vosotros a quienes la naturaleza ha hecho bien! ¿Por qué os avergonzáis de ser sensibles? ¿Por qué oprimís vuestra agitación? ¡Ay de mí! Las lágrimas que nos ha dado la benigna y sabia naturaleza, aquellas deliciosas lágrimas en fin que dan un curso a la comprensión que ocasiona en nuestro pecho el mal o la desgracia de nuestros semejantes; ¡qué!, ¿aquellas lágrimas no son del mayor precio?» (pág. 106). Los romanos no conocían la comedia lacrimosa ni la novela sentimental, pero tenían un sustantivo muy idóneo para describir lo más característico de estos géneros: *conlacrimatio,* un llanto en común, una lacrimación acompañada.

Voy a reproducir ahora varios ejemplos de este punto de poética aplicado a cartas y situaciones concretas en *Cornelia Bororquia*:

> *Meneses al Gobernador:* «Comencé a leerle [a Vargas] vuestra carta [sobre Cornelia]; pero ya desde los primeros renglones un terrible temblor se apoderó de sus miembros, un sudor frío aumentó la palidez de su semblante, y no pudiendo soportar la lectura, me abraza, se rinde a la opresión de su alma y cae sin aliento en mis brazos. ¡Con cuantas lágrimas bañé yo entonces su rostro pálido y triste! ¡Cuántos suspiros exhalé mirando sus ojos opacos y turbados!» (págs. 78-79)

> *Cornelia a su padre:* «Si estuviera en una prisión civil, entonces podríais a lo menos venir a verme, sollozar, suspirar a mi lado, llorar conmigo, enjugar mis lágrimas y yo las vuestras». (pág. 85)

> *Cornelia a Vargas:* «Recibo, querido Vargas, tu estimable carta en el momento mismo en que deshecha en lágrimas, me pensaba ya olvidada de todos los seres del universo». (pág. 131)

> *Cornelia a Vargas:* «Mis amigas, mis virtuosas amigas, ¡triste de mí!, al escuchar las monstruosas abominaciones que de mí pregonará públicamente el ministro de la Justicia [...], no verterán una lágrima, ni una sola lágrima a la memoria de la que en otro tiempo era su mayor delicia y encanto». (pág. 166)

He aquí a la vez que un ejemplo de lo lacrimoso en la novela, un curioso antecedente de la modalidad del llanto romántico decimonónico que he estudiado en mi artículo «"Una lágrima, pero una lágrima sola": Sobre el llanto romántico» [11]. Pero no olvidemos el último ejemplo de lo lacrimoso en *Cornelia Bororquia*:

> *Cornelia a Vargas:* «¡Cuántas lágrimas me has costado! ¿Y qué, no habré de poderlas ya detener desde este instante? Pero ¡ay de mí! Ellas riegan ahora mismo la carta que te escribo, y nunca las he visto correr con tanta abundancia. Mi corazón y mi alma quisieran empaparse con ellas en este tosco papel que ha de llegar a tus manos. ¿Por qué no me es dado imprimir en él mis labios? Llega, aplica pues aquí los tuyos y besa estas lágrimas que arrancas a una infortunada». (pág. 168)

En la comedia lacrimosa y la novela gótica, son frecuentes las escenas en torres, criptas, cárceles, viejas abadías, castillos arruinados y otros siniestros espacios arquitectónicos, fríos, húmedos e inhóspitos; pues la belleza, la sensibilidad y la inocencia de los personajes ejemplares nos resultan aun más apetecibles cuando parece amenazarlos el mismo mundo físico en el que los vemos enmarcados. Para escribir semejante acento ambiental sobre el elemento lacrimoso de su novela, parece que Luis Gutiérrez ha acudido a un modelo agenéri-

11 En Russell P. Sebold, *Trayectoria del romanticismo español. Desde la Ilustración hasta Bécquer.* Barcelona, Editorial Crítica, 1983, págs. 185-194.

co que tiene, sin embargo, algo de los géneros que hemos tomado en cuenta: me refiero a las *Noches lúgubres,* de Cadalso, especialmente la segunda noche, en la cárcel. Pienso en palabras como las siguientes de la víctima Cornelia: «Para que forméis una tosca idea del lúgubre albergue en que moro, del género de vida que tengo, del cúmulo de trabajos y tormentos que sin cesar me sitian, bastará deciros que el Dios cruel y vengador [...] no puede haber preparado a los réprobos un castigo tan crudo y terrible como el que padecen aquí los infelices presos» (pág. 73). Ecos de la retórica de Beccaria en *De los delitos y de las penas* (1764). Y en otra carta Cornelia vuelve a describir la mazmorra: «La oscuridad, la humillación, el silencio, las angustias de una prisión en donde no se me deja otra señal de vida más que la respiración, me sugieren a pesar mío reflexiones tristes y sombrías» (pág. 86). Hay a la vez alusiones breves a lo mismo: «esta lúgubre mansión» (pág. 131), «los días tempestuosos, las noches amargas» (pág. 132), «gemir injustamente en este lóbrego calabozo» (pág. 139), «gime en un lóbrego calabozo» (pág. 145).

Otros ecos de las *Noches lúgubres.* Tediato dice: «Soy el más infeliz de los hombres» [12]. Bartolomé Vargas dice: «Soy el más miserable de los hombres» (pág. 79). Tediato dice: «Hallarás en mí un desdichado que padece no sólo sus infortunios propios, sino los de todos los infelices a quienes conoce» *(Noches,* pág. 203). Bartolomé Vargas dice: «Todas las penas del mundo juntas no igualan a la mía» (pág. 127). Se trata en uno y otro del hondo dolor romántico que Meléndez Valdés bautizó con el feliz nombre de *fastidio universal.* Cornelia lo comparte: «Me pensaba ya olvidada —escribe— de todos los seres del universo» (pág. 131). En vista de la influencia de las *Noches lúgubres,* tampoco sorprende que surja en la obra de Gutiérrez el tema del suicidio. Ya citamos un pasaje en el que Vargas dice que antes que entregarse a la Inquisición preferiría «ser homicida de mí mismo» (pág. 117). Después de la muerte de Cornelia, se le presenta en forma más fuerte esa tentación: «Si no hubiera sido por el buen anciano [un sacerdote ilustrado] que le estuvo predicando contra el suicidio como un Apóstol —escribe Meneses—, creo que se hubiera tirado un pistoletazo» (pág. 179). Y la misma Cornelia alude al suicidio: «Es un milagro patente de la Providencia que no me haya sumergido en aquel estado en que se invoca con denuedo la muerte» (pág. 133).

Restan por considerar otros lazos entre *Cornelia Bororquia* y la comedia lacrimosa. Según Diderot, en su conocida obra preceptiva sobre el género sentimental, *Entretiens sur «Le fils naturel»,* la temática de estos dramas burgueses ha de abarcar dos elementos: 1) el estudio de un oficio o profesión y su influencia sobre la sociedad; y 2) las relaciones entre los miembros de una familia. Si bien en las comedias de dicho género tenemos jueces, comerciantes, tahures, médicos, etc. como objeto del análisis, en esta novela influida por la comedia lacrimosa la disección profesional recae en el clérigo corrompido. Al mismo tiempo, a lo largo de las treinta y cuatro misivas se hace la anatomía de las tiernas relaciones que se dan entre el Gobernador y su hija y las que unen a ambos con Vargas, porque él es como otro hijo del noble prócer valenciano. Otro importante lazo de esta novela con la comedia lacrimosa es el uso de los cuadros, junto con las lágrimas, como instrumentos correctivos para el proselitismo moral y social.

Desde las *Visiones* de Torres Villarroel y la *Poética* de Luzán hasta el costumbrismo decimonónico, va en aumento el interés de los literatos por la simulación de la pintura o el

12 Jose de Cadalso, *Noches lúgubres,* ed. de Russell P. Sebold, Clásicos Taurus, 23, Madrid, Taurus, 1993, pag. 188.

cuadro, y por esas técnicas literarias que se acercan a las del pintor. En su crítica, Luzán utiliza los siguientes términos pictóricos: *pintura, cuadro, copiar, copia, original, pintar, dibujar, colores, colorear, delineamientos, pincel, pincelada* [13]. En las *Noches lúgubres*, de Cadalso, Tediato describe la sociedad humana de modo deprimente, y Lorenzo reacciona exclamando: «¡Qué cuadro el que pintas!»; a lo que responde el primero: «La naturaleza es el original» (ed. cit., pág. 174), quiere decirse, la realidad es el modelo. Esta tendencia pictórica se refuerza por la doctrina de Diderot en sus *Entretiens sur «Le fils naturel»*, pues esas ideas se aplican a comedias lacrimosas españolas como *El delincuente honrado* y *El precipitado*. El dramaturgo había de crear en ciertas escenas «pinturas en acción», lo mismo que ciertos pintores de mentalidad literaria de esa época habían logrado unos «dramas en el lienzo». Si se congelara la acción de ciertas escenas de las comedias lacrimosas, por la colocación de las figuras en el escenario, por los ademanes de éstas, por los colores, las sombras, etc., tendríamos delante algo semejante a uno de esos grabados, ya espantosos, ya alegres, siempre lacrimosos que exornaban tantas novelas de fines del XVIII y principios del XIX. En mi ya citado trabajo sobre *El delincuente honrado*, analizo cuatro de estos cuadros o pinturas en acción.

Lo mismo en la novela que en el teatro, en los años de los que hablamos, se intenta emular al pintor, y he aquí un nuevo motivo del antes aludido entrecruzamiento de los géneros en las épocas románticas. En el ensayo del marqués de Sade sobre la novela, por ejemplo, se nos advierte que la novela es «el cuadro de las costumbres sociales», y luego se explica que, a diferencia de la historia que nos presenta solamente la imagen exterior del hombre, «el pincel de la novela, al contrario, le capta también en su interior..., le sorprende cuando se quita la máscara, y este boceto, mucho más interesante, es al mismo tiempo mucho más verdadero; he aquí la utilidad de las novelas» (*ed. cit.*, pág. 54). En *Cornelia Bororquia* son numerosos los cuadros de las costumbres sociales, y los hay asimismo de la cara interior de los personajes. En las siguientes citas recalco los términos pictóricos. A su antigua criada Lucía, que viene a servirla en la prisión, Cornelia dice, «la hice la más melancólica *pintura* de mi miserable estado» (pág. 74). Justo antes de estas palabras de la pluma de Cornelia, vemos a esa misma Lucía en una pose de cuadro que podría ser de una *mater dolorosa:* «Oprimido su corazón, permaneció un largo rato en esta posición, hasta que ya en fin salió a sus bellos ojos deshechos en lágrimas su extrema pena y agitación» (*loc. cit.*).

La confusión que sigue a la herida casi mortal que Meneses inflige a Vargas tiene el carácter de cuadro mural, y Gutiérrez en efecto lo llama espectáculo. «El dueño de la casa, su esposa, dos señoritas que allí estaban, otros dos caballeros, los criados que acudieron a los gritos, lloran, gimen, suspiran, enmudecen y se asombran de ver aquel sangriento *espectáculo*» (pág. 77; la cursiva es mía). La composición del grupo es indisputablemente de cuadro; los gemidos y lacrimosos gritos en la pintura se simularían por gestos de la boca; y en el enmudecimiento y el asombro con que termina el trozo tenemos el silencio de la concentración de quien contempla una obra plástica. Vuelve a aplicarse el sustantivo *espectáculo* («este odioso *espectáculo*») al cuadro de la ejecución inquisitorial al final de la novela (pág. 174). Meneses incluye el siguiente comentario sobre Vargas en una carta dirigida al Gobernador: «Este joven está violento, y no es posible poderos *pintar* la sensación que le ha

13 Ignacio de Luzán, *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, ed. de Russell P. Sebold, Textos Hispánicos Modernos, 34, Barcelona, Labor, 1977. Véanse, por ejemplo, las páginas 249-259.

causado la desgracia de vuestra hija» (pág. 90). Se trata de un intento de *pintar* en forma visible lo interior del hombre, y recordemos en este aspecto esa observación de Sade de que «le pinceau du roman le saisit dans son intérieur». Se da otra muestra de esto mismo al describirse el estado de ánimo de Cornelia mientras en la plaza espera su purificación por la hoguera: «la serenidad de su alma *pintada* al vivo en su rostro» (pág. 174).

En la carta XII, a Meneses, Vargas describe muy al vivo los inhumanos abusos morales de la Iglesia católica, y concluye así: «Mas echemos, echemos un velo a este horrible *cuadro*» (pág. 105). Tal ejemplo recuerda al ya reproducido de Cadalso, porque de nuevo es una descripción de costumbres perversas a la que se aplica la voz *cuadro*; y por el giro estilístico con que se expresa, *echar un velo al cuadro*, el autor de *Cornelia Bororquia* parece anticiparse a los costumbristas del siglo XIX, pues en *El casarse pronto y mal*, de Larra, se lee lo siguiente: «Corramos de nuevo, corramos un velo sobre el cuadro a que dio la locura la primera pincelada»[14]. Uno de los cuadros más conmovedores en *El delincuente honrado* es el de Torcuato condenado a muerte, bañado en lágrimas, arrodillado ante su juez, pero feliz, porque acaba de enterarse de que ese magistrado es el padre a quien viene buscando toda su vida. Si se congelara esa acción, por los trajes de juez y reo, por las posturas y por los semblantes lacrimosos y gestos semejantes de padre e hijo, quedaría igualmente bien representado lo mismo en el lienzo. Recuerdo este cuadro porque hay uno semejante en *Cornelia Bororquia*, aunque aquí sentimos compasión por un personaje y desprecio por el otro. El Arzobispo moribundo y sangrando, arrodillado delante de Cornelia, reconoce la *monstruosidad* de su conducta y ruega le perdone para que pueda merecer la absolución divina; y la hermosa Cornelia, un momento antes su víctima, cogiéndole la mano y «derramando un mar de lágrimas», le perdona generosamente. El que conozca las típicas ilustraciones de novelas sentimentales dieciochescas y románticas decimonónicas verá en seguida que la composición, las actitudes, todo aquí es de cuadro.

La observación de un precepto de la tragedia aristotélica es, empero, lo que convierte *Cornelia Bororquia* en una auténtica novela de argumento, con anhelante expectación, con punto culminante, con desenlace y con interacción *(interlacrimación)* entre los personajes. La diferencia entre esta obra y, por ejemplo, otras dos novelas epistolares de su tiempo, *La Serafina* (1797), de José Mor de Fuentes, y *La Amalia* (1811-1812), de Ramón Tamayo y Calvillo, es iluminadora. En estas novelas hay un solo punto de vista, pues escribe un solo corresponsal en cada una: Alfonso Torrealegre y Antonio Torreverde, respectivamente; y así no hay interacción. En *La Serafina*, no se hace más que preparar una boda a lo largo de muchas misivas llenas de detalles que no tienen nada que ver con el suceso único al final; en *La Amalia*, es lo mismo, excepto que son tres bodas. Mor de Fuentes y Tamayo y Calvillo comentan de modo curioso muchas novelas anteriores, desde las de María de Zayas hasta las de Richardson, pero sus propias obras son notables por una ausencia casi total de los rasgos de las novelas que analizan. A lo sumo son novelas tipo trozo de vida. Pero en *Cornelia Bororquia* también se satisface este interés a través de descripciones de técnica moderna objetivante, contenidas en las ya aludidas acotaciones. Verbigracia: «Cuando [Vargas] sale de casa, siempre va a dar una vuelta por la plaza de la Inquisición, y anda por allí descaminado y perdido, lleno de temores y penas» (pág. 107). Además, en la novela de

14 Mariano José de Larra, *Artículos completos*, ed. de Melchor de Almagro San Martín, Madrid, Aguilar, 1944, pág. 64.

Gutiérrez, hay once corresponsales, merced a cuyas interacciones se produce un irresoluble conflicto humano, característica clave de la clásica novela moderna, y son agonizantes de esa situación conflictiva todos los personajes.

El precepto aristotélico al que aludía es el famoso de la *hamartia*, y por su efecto en *Cornelia Bororquia* veremos un nuevo ejemplo de la fecundidad del acercamiento entre la narrativa y el teatro. Según el Estagirita, en la tragedia la fortuna se ha de mudar «de próspera en adversa, no por delitos, sino por algún error grande de las personas, que sean [...] antes mejores que peores»[15]. Al «error grande de las personas», en otra línea de la misma página, Aristóteles lo llama «yerro disculpable», con lo cual también se viene a reiterar la cualidad moral de «antes mejor que peor». Y no cabe mejor descripción moral de la hermosa y sensible Cornelia, que cae por un «yerro disculpable», un cálculo errado, pues ha confiado demasiado en su propia capacidad de defender su virtud ante la solapada amabilidad del Arzobispo. El *defecto trágico* de Cornelia se explica en una carta que le dirige Vargas: «Si cuando el Arzobispo comenzó a solicitarte, te hubieras declarado abiertamente con tu padre, quizá entonces se hubiera cortado el mal de raíz; mas tú te lo tragaste todo» (pág. 136). Ahora bien: esta falta perdonable es lo que lleva toda la acción y todos los personajes hacia el punto culminante y el desenlace; que son el apuñalamiento del Arzobispo por su víctima, y la injusta muerte de ésta en la hoguera, aun a pesar de la confesión de su aborrecible atormentador. En fin: la estructura novelística proviene del recurso a la vieja regla trágica de la *hamartía*.

Entre las felices observaciones que Mor hubiera debido aplicar a su propia novela, hay una que Luis Gutiérrez sí ha tomado en cuenta. El personaje autobiográfico de *La Serafina*, Alfonso Torrealegre, escribe: «Si yo me dedicase a componer una novela, escogería para héroes personajes a la verdad extraordinarios, pues de otro modo interesarían poquísimo, *pero con sus imperfecciones muy notables*, cuidando de equilibrarlas y aun sobrepujarlas un tantito por prendas *relevantes*[16]». He aquí en otro novelista de la época el concepto teatral de la *hamartía* aplicado a la novela, pero solamente en forma teórica. Tamayo y Calvillo, autor de la curiosa ficción epistolar *La Amalia*, nos ha dejado unas reflexiones directas sobre *Cornelia Bororquia*. Reconoce que la obra de Gutiérrez es «muy propia para divertir la ociosidad»; pero esta novela no merece su aprobación, por dos razones: porque tuvo más éxito que su propia novela; y porque aun a pesar del tratamiento inhumano de Cornelia, le parece escandaloso el asesinato del Arzobispo con que Gutiérrez «corona su horrible acción». Sin embargo, enmarcada entre ideas tan reaccionarias, se halla una observación que quiere ser despreciativa pero viene a ser iluminadora, pues por ella se revela cierta comprensión de la estructura novelística de *Cornelia Bororquia*: esto es, el anudamiento de diversos hilos en el punto culminante y el desenlace, para producir un impresionante efecto único. En fin, sobre Cornelia, novela y personaje, Tamayo escribe: «Y unidas las incidencias posteriores al fin trágico que tuvo el personaje que se supone trataba de seducirla, resulta (como en toda composición de esta clase) una cosa que llaman novela»[17].

15 José Goya y Muniain, *El arte poética de Aristoteles en castellano*, Imprenta de Don Benito Cano, 1798, pág. 37.

16 José Mor de Fuentes, *La Serafina*, ed. de Ildefonso-Manuel Gil, Zaragoza, *Cæsaraugustana* II, 1950, pág. 28. Las cursivas son mías.

17 Ramón Tamayo y Calvillo, *La Amalia, o Cartas de un amigo a otro residente en Aranjuez* [Toledo, en el tomo II], Madrid, Imprenta de Ibarra, 1811-1812, t. II, págs. 35-37.

Tamayo y el marqués de Sade escasamente iban a compartir el mismo concepto de la virtud, mas en los dos hallamos criterios útiles para la demostración del carácter de novela auténtica de *Cornelia Bororquia*, y en fin, su superioridad a esas novelas sentimentales de la Ilustración, en las que la virtud triunfa sobre todos los obstáculos, tentando al lector para que pregunte: ¿Y qué? En realidad, la reflexión de la *Idée sur les romans* que voy a citar ahora es conjuntamente de Sade y Diderot:

> Esta regla [del triunfo de la virtud...] no es de ningún modo esencial en la novela, ni es siquiera la que ha de llevar el interés; porque, cuando la virtud triunfa, y todo queda como debe estar, nuestras lágrimas se han secado antes de correr; pero si después de duras pruebas, vemos por fin la virtud desmontada por el vicio, inevitablemente nuestras almas se desgarran; y habiéndonos conmovido hasta el límite, habiendo hecho sangrar por dentro nuestros mismos corazones, como decía Diderot, la obra producirá sin falta ese interés que solo asegura los laureles. (*Idée*, pág. 49)

No cabe mejor descripción de la desgracia de Cornelia, quien, habiendo triunfado contra un potentado de la satánica jerarquía eclesiástica, se ve, no obstante, desmontada y quemada viva por otros demonios no menos reverendos. La referencia de Sade a Diderot y su búsqueda de lágrimas tan dolorosas que hagan sangrar por dentro nuestros mismos corazones, precisamente cuando habla de la estructura de la novela, sirve para reiterar cuánto ha aportado el teatro lacrimoso a la novela de fines del siglo XVIII y principios del XIX.